

57 199

# Studien zur Musikgeschichte

Eine Festschrift für Ludwig Finscher

Herausgegeben von Annegrit Laubenthal  
unter Mitarbeit von  
Kara Kusan-Windweh



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Prag

# INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	XI
ANNA AMALIE ABERT Ein Leben im Rahmen der Musikwissenschaft	1
UWE MARTIN Miscellanea Musicologica	5
JOACHIM STALMANN Zur Frage einer systematischen Hymnologie	16
RUDOLF FLOTZINGER Parallelismus und Bordun. Zur Begründung des abendländischen Organums	25
HARTMUT SCHICK Musik wird zum Kunstwerk. Leonin und die Organa des Vatikanischen Organumtraktats	34
WULF ARLT Warum nur viermal? Zur historischen Stellung des Komponierens an der Pariser Notre Dame	44
CHRISTIAN BERGER <i>... a li ne doit on nule autre comparer.</i> Musik und Text in der Motette des 13. Jahrhunderts am Beispiel der Motette <i>Long / Aucun / ANNUNTIANTES</i> von Petrus de Cruce	49
CHRISTOPHER A. REYNOLDS Structural Uses of Polyphonic Imitation, ca. 1450–1500	58
BERNHARD JANZ Schall und Rauch? Überlegungen zur Relevanz von Autorenzuschreibungen in Musikhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts	64
ERIC F. FIEDLER A New Mass by Gaspar van Weerbeke? Thoughts on Comparative Analysis	72
CLEMENS GOLDBERG Was zitiert Compère? Topos, Zitat und Paraphrase in den <i>Regrets</i> -Chansons von Hayne van Ghizeghem und Loyset Compère	88
MARIKO TERAMOTO Text und Musik in den Psalmmotetten von Josquin Desprez	100

RICHARD SHERR	
Notes on the Biography and Music of Bertrandus Vaqueras (ca. 1450–1507)	111
KEES VELLEKOOP	
Instrumentale tophits in de zestiende eeuw	123
MARTIN STAEHELIN	
Eine wiedergefundene Messen-Handschrift des frühen 16. Jahrhunderts	133
PETER ACKERMANN	
Zyklische Formbildung im polyphonen Choralordinarium. Costanzo Festas <i>Missa de Domina nostra</i>	145
FRIEDHELM BRUSNIAK	
Johann Walters <i>Cantiones septem vocum</i> von 1544/1545	153
MAGDA MARX-WEBER	
Die Improperien im Repertoire der Cappella Sistina	157
ANTHONY NEWCOMB	
A New Context for Monteverdi's Mass of 1610	163
KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER	
Parodia – imitatio. Zu Georg Quitschreibers Schrift von 1611	174
GUNTHER MORCHE	
<i>ad concertuum (ut vocant) formam</i> . Pietro Lappi analysiert Giaches de Wert	181
RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS	
Lauretana-Vertonungen aus der Barockzeit	189
HANS JOACHIM MARX	
Ein Vesper-Zyklus Alessandro Scarlattis für die <i>Chiesa S. Cecilia</i> in Rom	197
LAURENZ LÜTTEKEN	
Sprachverlust und Sprachfindung. Die <i>Donnerode</i> und Telemanns Spätwerk	206
REINHOLD HAMMERSTEIN	
Invokation – Götterspruch – Orakel. Zur Topik des Wunderbaren in Bühnenwerken von J. Ph. Rameau	222
REINHARD STROHM	
Schottland und Arkadien. Zu Händels <i>Ariodante</i>	238
PAUL BRAINARD	
Bach and Handel. Another Look	248
ULRICH SIEGELE	
Das Parodieverfahren des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach als dispositionelles Problem	257

HELLMUT FEDERHOFER Ist die Lehre des strengen Satzes überflüssig?	267
KLAUS HORTSCHANSKY Musikrezeption in der Stadt des 18. Jahrhunderts. Überlegungen zu einer Typologie	272
GABRIELE BUSCHMEIER Opéra-ballet oder Festa teatrale? Einige Bemerkungen zu Funktion und Form der Chöre und Ballette in Glucks <i>Le feste d'Apollo</i>	280
WOLFGANG SUPPAN Das Klarinetten-Duett	289
WOLFGANG GERSTHOFER „Expositionsüberraschungen“ in Haydns <i>Pariser Sinfonien</i>	298
MARTIN GECK Humor und Melancholie als kategoriale Bestimmungen der „absoluten“ Musik	309
MANFRED SCHULER Mozarts Requiem in der Tradition gattungsgeschichtlicher Topoi	317
JOCHEN REUTTER Die lateinischen Kontrafakta der drei Chöre aus Mozarts Schauspielmusik zu <i>Thamos, König in Ägypten</i> . Aspekte eines Parodieverfahrens	328
WILHELM SEIDEL Ilia und Ilione. Über Mozarts <i>Idomeneo</i> und Campras <i>Idoménée</i>	334
EGON VOSS Unterminierung der Einheiten. Zur Dramaturgie des <i>Don Giovanni</i>	344
DIETER BORCHMEYER <i>Così fan tutte</i> – Ein erotisches Experiment zwischen Materialismus und Empfindsamkeit	353
ARNOLD FEIL Anmerkungen zu Mozarts Satztechnik. Anhand von Beobachtungen am 1. Satz des A-Dur-Violinkonzerts (KV 219)	365
KURT VON FISCHER Brief an einen Freund. Die zwei Adagios in Mozarts g-Moll Streichquintett KV 516	372
WOLF-DIETER SEIFFERT Mozarts „Haydn“-Quartette. Zum Quellenwert von Autograph und Erstausgabe unter besonderer Berücksichtigung des Finales aus KV 387	377

ANSELM GERHARD Stilübung oder Karikatur? Mozarts Klaviersuite KV 399 und die Negation des „klassischen Stils“	393
ANDREW D. MCCREDIE <i>Electra</i> on the Musical Stage of Gustav III in Sweden	405
HERMANN JUNG Zwischen <i>Malerey</i> und <i>Ausdruck der Empfindung</i> . Zu den historischen und ästhetischen Voraussetzungen von Justin Heinrich Knechts <i>Le Portrait musical de la Nature</i> (1785)	417
AKIO MAYEDA Zur Kernmotivik in den mittleren Symphonien Ludwig van Beethovens	432
NICOLE SCHWINDT-GROSS Zwischen Kontrapunkt und Divertimento. Zum zweiten Satz aus Beethovens Streichquartett op. 132	446
ALEXANDER L. RINGER Ein „trio caracteristico“? Randglossen zu Beethovens op. 70 Nr. 2	457
WERNER BRAUN <i>Schauerlich geheimnisvolle Kombinationen</i> . Zum strengen Kontrapunkt in E. T. A. Hoffmanns Instrumentalkompositionen	466
AXEL BEER Musik in Krähwinkel	477
PETER ANDRASCHKE Hölderlin – ein politischer Dichter?	484
THOMAS SCHIPPERGES Satz: Streichquartett und Orchester. Spohrs <i>Quartett-Concert</i> op. 131 und die Tradition	492
KII-MING LO Giacomo Meyerbeer's <i>Struensee</i> . Zur Schauspielmusik eines Opernkomponisten	504
THOMAS BETZWIESER Komponisten als Opernfiguren. Musikalische Werkgenese auf der Bühne	511
ALBRECHT RIETHMÜLLER „Nur Liebe im Erklingen“. Anmerkung zu Franz Schuberts <i>An die Leier</i> op. 56 Nr. 2	523
DIETRICH BERKE Franz Schuberts Vertonung des 92. Psalms in hebräischer Sprache (D 953). Eine quellenkritische Miszelle	530

CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING Musik und Eisenbahn. Beziehungen zwischen Kunst und Technik im 19. und 20. Jahrhundert	539
BÄRBEL PELKER „Zwischen absoluter und Programmusik“. Bemerkungen zu Mendelssohns <i>Hebriden-Ouvertüre</i>	560
WINFRIED KIRSCH Chopins <i>Préludes</i> e-Moll und h-Moll (op. 28). Ein Analyse- und Interpretationsversuch	572
MARIANNE STOELZEL Franz Liszts <i>Weihnachtsbaum</i> und seine vierhändige Fassung	582
HORST WEBER Liszts <i>Winterreise</i>	591
ALBRECHT STOLL Richard Wagners Leitmotivtechnik im Lichte seiner Phonologie	602
ROBERT MÜNSTER Eine <i>Serenade</i> von Richard Wagner. Marginalien zu Johann Karl Eschmann, einem Schweizer Freund von Wagner und Brahms	614
ANNEGRIT LAUBENTHAL Der Vampir und die Fledermaus. Motivgeschichtliches zu einem Repertoirestück	622
FRIEDHELM KRUMMACHER <i>eine meiner politischen Betrachtungen über dies Jahr</i> . Eschatologische Visionen im Triumphlied von Brahms	635
HERBERT SCHNEIDER Das Streichquartett op. 45 von Vincent d'Indy als Exemplum der zyklischen Sonate	655
GISELHER SCHUBERT „Classicisme“ und „néoclassicisme“. Zu den Sinfonien von Albert Roussel	668
ARNOLD WERNER-JENSEN Arnold Mendelssohn. Ein Essay über historische Ungerechtigkeit	680
JOACHIM JAENECKE Der Nachlaß Arnold Schönberg in der Staatsbibliothek zu Berlin	684
LÁSZLÓ SOMFAI Bartók's Transcription of J. S. Bach	689
JÜRGEN HUNKEMÖLLER Choral-Kompositionen von Béla Bartók	697

DIETRICH KÄMPER Alfredo Casellas <i>Nove Pezzi</i> op. 24 für Klavier und die Idee einer Erneuerung der italienischen Musik	708
VOLKER KALISCH ... <i>von den Musen geschenkte Werke</i> . Heidegger und Strawinsky	718
SILKE LEOPOLD Darius Milhauds Streichquartette oder: Von der Ernsthaftigkeit des Spielerischen	727
MARTIN ZENCK <i>Musik über Musik</i> in Adornos <i>Ästhetischer Theorie</i>	737
HANS RECTANUS Margrit Hügel, Maria Dombrowsky und Lilo Martin. Drei Komponistinnen in Hans Pfitzners Berliner und Münchner Meisterklassen	750
THEO HIRSBRUNNER Die Anfänge der Konzertreihe Domaine Musical	759
SUSANNE ZIEGLER Das ehemalige Berliner Phonogrammarchiv. Eine Wiederentdeckung	766
JOSEF KUCKERTZ Modus und Melodie im persischen Dastgāh Homāyūn	773
ANDREAS JASCHINSKI Gedanken zur Neuauflage der <i>MGG</i>	782
WALTER GIESELER Alt-neue Gedanken zur Musik-Analyse	786
HELMUT RÖSING Rückwärtsbotschaft im Queen-Song <i>Another one bites the dust</i> . Absicht, Zufall oder Mißverständnis?	795
SUSANNE VILL Auf der Suche nach dem Geist des Materials. Intermediäre Kreation in musiktheatralen Spielformen	806
HERMANN DANUSER Das Ende als Anfang. Ausblick von einer Schlußfigur bei Joseph Haydn	818

## MUSIK WIRD ZUM KUNSTWERK

### Leonin und die Organa des Vatikanischen Organumtraktats

Die Frage, welche Beziehung der Vatikanische Organumtraktat (Bibl. Apost. Vat., Ottob. lat. 3025) samt seinen im Anhang überlieferten drei Organa zum Repertoire der Pariser „Notre-Dame-Schule“ hat, ist vordergründig schnell beantwortet, in vieler Hinsicht aber dann doch noch kaum geklärt. Zweifellos stehen die mit einem umfangreichen Melismenkatalog arbeitende Organum-Lehre des Traktats und die offenbar als konkrete Beispiele gedachten Organa in seinem Anhang kompositionstechnisch-stilistisch der frühesten Schicht des *Magnus liber organi* sehr nahe. Greifbar wird hier – und eben auch nur hier – offenbar *die dem sogenannten leoninischen Organum vorhergehende Stufe der Organum-Praxis*<sup>1</sup>. Ob der Traktat auch tatsächlich die Pariser Organum-Praxis um die Mitte des 12. Jahrhunderts in authentischer Form widerspiegelt, ob er womöglich an Notre-Dame selbst in Gebrauch war, ist freilich eine ganz andere und noch durchaus offene Frage. Die einzige Handschrift, die wir davon haben, läßt jedenfalls durchaus auch die Deutung zu, daß mit diesem Traktat fern von Paris und vielleicht erst zwei Generationen nach der Entstehung des *Magnus liber* der Versuch unternommen wurde, das, was von der frühen Pariser Notre-Dame-Praxis in die Provinz gedrungen war, für den eigenen Gebrauch in Regeln zu fassen und durch Beispielorgana zu ergänzen. Immerhin wurde die Handschrift ja paläographisch auf das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts datiert<sup>2</sup>, und Besonderheiten der Notation scheinen auch eine geographische Distanz nahezulegen. So enthalten sowohl die Melismenbeispiele wie die Organa des Traktats in großer Zahl vertikale Abschnitts- oder Zuordnungsstriche, die durch beide Liniensysteme gehen und so in den großen Notre-Dame-Quellen nicht vorkommen. Ebenso ungewöhnlich ist die für den Organumtraktat charakteristische Form der aufsteigenden Ligatur: zwei, drei oder vier rechteckige „Notenköpfe“, die an dem leicht schräggestellten und unten überhängenden Hals aufgereiht sind wie die Fähnchen einer modernen 16tel- oder 32tel-Pause. Beide Notationseigentümlichkeiten habe ich sonst nur noch in den zweistimmigen Notre-Dame-Conductus gefunden, die der Codex 383 der Stiftsbibliothek St. Gallen in einer dem Vatikanischen Organumtraktat weitgehend entsprechenden Notation überliefert<sup>3</sup>. Falls dieser von Jürg Stenzl<sup>4</sup> als Tropar beschriebene und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zugewiesene Codex nun tatsächlich, wie Stenzl annimmt, in der Diözese Lausanne entstanden ist, könnte man immerhin vermuten, daß die uns überlieferte etwa gleichzeitige Handschrift des Vatikanischen Organumtraktats ebenfalls aus der Westschweiz und nicht aus Nordfrankreich stammt.

---

<sup>1</sup> Frieder Zaminer, *Der Vatikanische Organumtraktat* (Ottob. lat. 3025). *Organum-Praxis der frühen Notre-Dame-Schule und ihrer Vorstufen*, Tutzing 1959, S. 9 (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 2).

<sup>2</sup> Ebda. S. 24 und 159 ff.

<sup>3</sup> Ein Faksimile von Seite 173 gibt Friedrich Gennrich, „Internationale mittelalterliche Melodien“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 11 (1928/29), S. 345.

<sup>4</sup> „‘Peripherie’ und ‚Zentrum‘: Fragen im Hinblick auf die Handschrift SG 383“, in: *Kongreßbericht Berlin 1974*, hg. von Hellmuth Kühn und Peter Nitsche, Kassel u. a. 1980, S. 100–118.



Die dem Traktat auf fol. 49 und 50 beigegebenen Organa<sup>5</sup> allerdings sprechen bei näherer Betrachtung dann doch dagegen, daß es sich beim Inhalt der Handschrift um ein peripheres, stilistisch „verspätetes“ Produkt des 13. Jahrhunderts handelt. Und allem Anschein nach geben sie auch eine Antwort auf die für das Verständnis der Notre-Dame-Schule so wichtige Frage, ob eigentlich jener Pariser Magister Leoninus, den Anonymus 4 als den Schöpfer des *Magnus liber organi* bezeichnet, den Vatikanischen Organumtraktat kannte und gewissermaßen als Arbeitsgrundlage schon vorgefunden hat.

Von den Chormelodien der drei Traktatorgana sind zwei, das *Alleluia. Hic Martinus* und das Responsorium *Petre amas me* mit dem Versus *Symon Johannis*, auch im *Magnus liber organum* vertont, und Zaminer hat gezeigt, daß sie von Seiten der Choraltradition auch den Notre-Dame-Handschriften relativ nahe kommen<sup>6</sup>. Steven C. Immel nun hat (wohl als erster) auf eine ganze Reihe von Analogien zwischen Traktatbeispielen und Passagen in den Organa der großen Notre-Dame-Quellen aufmerksam gemacht<sup>7</sup>. Nicht überzeugen kann freilich seine These, der Traktat sei erst nach dem *Magnus liber* verfaßt worden und kodifiziere im Nachhinein die Essenz von dessen reifem Stil, allerdings (und merkwürdigerweise) in primitiverer und eigentlich überholter Notation. Insbesondere die drei Beispielorgana des Traktats repräsentieren nun wahrlich nicht innerhalb des Notre-Dame-Korpus *rather „late“ material*. Deutlich wird dies zumal, wenn man nicht nur Einzelmelismen, sondern die kompletten Organa den Parallelversionen in den Notre-Dame-Handschriften gegenüberstellt.

Vergleichen wir zunächst etwas eingehender die beiden Organa über *Petre amas me* im Vatikanischen Organumtraktat (im folgenden kurz *Vat*) fol. 50 und in der Notre-Dame-Handschrift *F* fol. 74' (O 15) miteinander. Unschwer läßt eine synoptische Darstellung beider Organa (Abb. 1) erkennen, daß die Organalmelodik des Notre-Dame-Organums (unteres System) an zahlreichen Stellen mit dem Traktatorganum übereinstimmt (in Abb. 1 durch gepunktete Einrahmung kenntlich gemacht) – am auffälligsten zwischen Ziff. 20 und 34 sowie Ziff. 42 und 47. Insgesamt scheint beinahe die Hälfte der Organalmelodik von *F* aus *Vat* zu stammen, wenn wir den Schluß des *Gloria* außer acht lassen (wo der Schreiber von *Vat* offensichtlich in einen falschen Cantus gerät und dann auch die Organalstimme nicht mehr zu Ende schreibt) und wenn wir im *F*-Organum einmal das jüngere Stück vermuten. Immerhin ist ja das Notre-Dame-Organum um etwa 30 Prozent kürzer als sein Gegenstück in *Vat* und weist mit fünf Diskantpartien (wieder ohne die lange Diskantpartie am Schluß) gegenüber zweien viel mehr solcher „moderner“, einigermäßen sicher modalrhythmisch deutbarer<sup>8</sup> Passagen auf.

Leonin, sofern er denn das *F*-Organum geschrieben hat, scheint also das *Vat*-Organum gekannt zu haben (in einer vermutlich vollständigen, womöglich auch sonst noch abweichenden Fassung) und als „Material“ für seine Neukomposition verwendet zu haben.

<sup>5</sup> Vgl. die Editionen von Zaminer (wie Anm. 1), im Anhang, und Irving Godt, Benito Rivera, „The Vatican Organum Treatise – A Colour Reproduction, Transcription, and Translation“, in: *Gordon Athol Anderson In Memoriam*, Institute of Mediaeval Music, Henryville, Ottawa, Binningen 1984, S. 341 ff. (= *Musicological Studies*. 41/2), (Faksimile: S. 264/7–10).

<sup>6</sup> S. 72 ff.

<sup>7</sup> „The Vatican Organum Treatise Re-examined“, Referat auf dem Symposium *Das Ereignis Notre-Dame*, Wolfenbüttel 1985 (Bericht noch ungedruckt). Die sehr kenntnis- und inhaltsreiche Studie verdiente es, eingehend diskutiert zu werden, was hier aus Platzgründen leider nicht möglich ist.

<sup>8</sup> Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt 1984, S. 82 ff. (= *Geschichte der Musiktheorie*. 5). In der Edition von Godt/Rivera sind bei fast allen Diskantpartien die Stimmen einander gerade entgegen der Konkordanzregel zugeordnet, der erste Modus ergibt sich aber natürlich nur bei richtiger Zuordnung.

ABBILDUNG 1:

Pe- tre a- mas me Sy- mon

The image displays a musical score for a vocal piece, likely a setting of the Lord's Prayer. It consists of two staves: the upper staff is for the voice (labeled 'Vat.') and the lower staff is for the lute (labeled 'F'). The score is divided into 16 measures, numbered 1 through 16. The lyrics are written below the lute staff: 'Pe-' (measures 1-2), 'tre' (measures 3-4), 'a-' (measures 5-6), 'mas' (measures 7-8), 'me' (measures 9-11), 'Sy-' (measures 12-13), and 'mon' (measures 14-16). The music features a complex, fast-moving melodic line in the voice part, characterized by many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The lute part provides a harmonic accompaniment with a similar rhythmic complexity. Dotted boxes are used to highlight specific musical phrases or words in the lute part, such as 'Pe-', 'tre', 'a-', 'mas', 'me', 'Sy-', and 'mon'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C).

Vat.

17 18 19

F

20 21

22 23

lo- han- nis

24 25

di- li-

26 27 28

gis me

29 30

plus

17 18 19

20 21

22 23

lo- han- nis

24 25

di- li-

26 27 28

gis me

29 30

plus

Vat. 31 32

F his

33

tu scis

34 35 36

do- mi-

37 38

ne qui- a

39 40

a -

41 42 43

mo

Vat 44 45

F te

46 47

Glo-

48

ri- a

49 50

pa-

51 52 53

tri et fi-

54 55

li- o

So interessant nun diese Parallelen für sich sind: interessanter noch sind die divergierenden Passagen, scheint sich doch gerade in ihnen Leonin *Vat* gegenüber kritisch zu verhalten, es besser machen zu wollen. Was also ist im *F*-Organum anders als in seiner mutmaßlichen Vorlage?

Das klangliche Gerüst, gebildet durch die Zusammenklänge direkt bei den einzelnen Cantustönen, ist zu etwa 60 Prozent dasselbe. Dort aber, wo *F* eine andere Konkordanz zum Cantus wählt als *Vat*, ist eine deutliche Tendenz erkennbar, seltener Oktave und Einklang, dafür häufiger Quinte und Quarte (sowie einmal auch die Terz) zu bilden, somit die klangvolleren nicht perfekten Konkordanz zu bevorzugen. Unübersehbar ist ferner *F* bestrebt, den Satz kürzer zu halten als *Vat*. So werden häufig die ausgedehnten Melismen von *Vat* gekürzt (etwa Ziff. 14, 24, 46), auf das melodische Gerüst reduziert (Ziff. 20, 29, 32, 42) oder durch neue, kürzere Melismen ersetzt (Ziff. 36, 38, 50, 53). Oder es werden organale Partien in *Vat* durch Diskantpartien ersetzt (Ziff. 7–11, 15–20 und 39–42), wobei gelegentlich noch Wendungen aus der Vorlage erhalten bleiben. Die Diskantpartie bei Ziff. 4 aber gestaltet *F* so um, daß sich durchgehend ein fließender erster Modus ergibt, und nach Ziff. 48 wird die Diskantpartie sogar ganz neu gefaßt, offenbar um jene liedhafte „Vordersatz-Nachsatz“-Symmetrie aus zweimal vier Perfektionen zu erhalten, die dann für den späten Notre-Dame-Stil charakteristisch ist<sup>9</sup>. Wo *F* länger ist, hat dies meistens Gründe. So soll bei Ziff. 5 offenbar der Schluß des Wortes *Petre* nach der Diskantpartie durch ein bekräftigendes Melisma markiert werden, und nach Ziff. 23 hat *F* einen Choralton mehr.

Die Melodik der beiden Organa ist schon wegen der zahlreichen Parallelen ähnlich, und doch lassen sich Unterschiede erkennen. Die im Traktatorganum häufige mehrfache Tonwiederholung begegnet im *F*-Organum nirgends (und auch einfache Tonwiederholung viel seltener); insbesondere sind die für *Vat* charakteristischen Initialformeln zu Beginn der drei Hauptteile und bei den Binnenzäsuren Ziff. 29, nach Ziff. 32, Ziff. 33, 34, 37 und 39 in *F* verschwunden bzw. nur noch rudimentär am Beginn der Hauptteile vorhanden (wobei offenbleiben muß, was eine nicht notierte Gesangspraxis daraus gemacht hat). Generell ist in *Vat* eine Vorliebe für engräumige melodische Wiederholungen oder für sequenzierende Wiederholung von Melismengliedern zu spüren (Ziff. 2, 12, 15, 16/17, 20, 24, 32, 41, 42). Solche formelhaften Wiederholungen und Sequenzierungen – die man natürlich auch im *Magnus liber* findet – fehlen in unserem *F*-Organum ganz, sind andererseits aber in hohem Maße charakteristisch für die Melismen, die der Vatikanische Organumtraktat als Beispiele für die organale Aussetzung zweier Cantustöne aufführt. Und tatsächlich stimmen auch zahlreiche Melismen des *Vat*-Organums *Petre amas me* ganz oder teilweise mit Beispielen aus dem Melismenkatalog des Traktats überein. So ent-

<sup>9</sup> Stellen wie diese widerlegen besonders deutlich Immels Generalthese, die Traktatmelodik entspreche dem *advanced stage of the Notre Dame repertory* (s. Anm. 7).

spricht etwa *Vat* Ziff. 2 dem Melisma Nr. 11<sup>10</sup>, Ziff. 7 dem Melisma Nr. 291, Ziff. 8 der Nr. 147, Ziff. 10 dem Schluß von Nr. 47, Ziff. 12 einem Teil von Nr. 52, Ziff. 14 ganz der Nr. 48, Ziff. 15 ganz der Nr. 157, und im Versus scheint beispielsweise fast die ganze Passage über *do-* (Ziff. 34) aus Traktatmelismen (Nr. 219, Nr. 10/302, Nr. 129) gewonnen.

Im Gegensatz hierzu weist das *F*-Organum *Petre amas me* kaum Melismen aus dem Traktatkatalog auf. Abgesehen von einigen Allerweltsfloskeln handelt es sich im Grunde nur um zwei eher kurze Traktatmelismen, die dann gleich mehrmals erscheinen: Melisma Nr. 135 (nach Ziff. 12 und bei Ziff. 49) und ein Teil von Nr. 47 (bei Ziff. 22, 24, 30, 34 und 45). Dies ist angesichts der mehreren hundert Melismen im Traktat so wenig, daß man kaum von Abhängigkeit reden wird. Wenn nicht sogar bewußte Distanzierung vorliegt: Immerhin fällt ja auf, daß *F* vom *Vat*-Organum fast ausschließlich solche Melismen übernimmt, die nicht im Traktat aufgeführt sind, und die traktattypischen formelhaft-sequenzierenden Melismen allesamt ersetzt oder umgestaltet. Zwar ist auch das Traktatorganum mehr als nur eine quasi-improvisatorische Aneinanderreihung im Katalog enthaltener Melismen, Leonins Organum aber scheint sich von diesem improvisatorischen Moment in *Vat* vollkommen zu lösen und in einer freieren, neuen Art komponiert zu sein, die auch in einer neuen Weise innermusikalische Form auszubilden scheint.

Wir haben festgestellt, daß die Melodik des *F*-Organums engräumige, formelhafte Wiederholung – ein typisch improvisatorisches Moment – weitgehend vermeidet. Dennoch spielt Wiederholung in diesem Organum eine wichtige Rolle. Eine ganze Reihe durchweg auch recht prägnanter, längerer Melismen nämlich kehrt in *F* mehrmals wieder, verstreut über den ganzen Satz.

ABBILDUNG 2:



So erscheint das Melisma von Ziff. 6 (Abb. 2: a) leicht gekürzt wieder bei Ziff. 20 (wo es zugleich eine Reduktion des *Vat*-Melismas darstellt), dann wieder bei Ziff. 32 (mit der gleichen Beziehung zu *Vat*), unabhängig von *Vat* erneut bei Ziff. 55 und noch einmal ganz am Schluß (Ziff. 57). Melisma (b) erscheint – ohne Beziehung zu *Vat* – erstmals bei Ziff. 11 (und wird dort anschließend zur Schlußbegründung abgewandelt wiederholt), kehrt wieder bei Ziff. 22 (mit Bezügen zu *Vat*) und – hier nun weitgehend mit *Vat* identisch – bei Ziff. 24 und 28, erscheint dann wiederum nur in *F* bei Ziff. 30 und Ziff. 45 und schließlich leicht variiert noch bei Ziff. 49. Melisma (c) ist bei Ziff. 21 wohl aus *Vat* abgeleitet, bei Ziff. 31 in anderer Weise auf *Vat* bezogen, bei Ziff. 38 und Ziff. 56 aber völlig unabhängig von *Vat*. Melisma (d) schließlich erscheint erstmals – leicht auf *Vat* anspielend – bei Ziff. 29, dann wieder bei Ziff. 33 (ebenfalls mit Bezügen zu *Vat*) und erneut, etwas variiert, nach Ziff. 37. Besonders schön zeigen hier die Stellen bei Ziff. 29 und 33, wie die ein wenig ziellos kreisende Melodik von *Vat* in *F* ersetzt wird durch ein schärfer konturiertes Motiv, das eine viel stärkere Beziehung zwischen beiden Stellen zu stiften vermag. Darüberhinaus wird in *F* das Melisma von Ziff. 2 bei Ziff. 27 wieder-aufgegriffen (nur hier auch auf *Vat* bezogen), und das lange Melisma von Ziff. 25 kehrt bei Ziff. 44 wieder, folgt aber ebenfalls erst beim zweitenmal dem Traktatorganum.

<sup>10</sup> Ich beziehe mich hier auf die Melismennummern in den Traktateditionen von Zaminer und Godt/Rivera.

In *Vat* nun werden zwar ebenfalls gelegentlich Melismen wiederaufgegriffen – vgl. hier Ziff. 8, 25, 46 Schluß und 49; das 2. Melisma nach Ziff. 14 und Ziff. 19; Ziff. 20 und 32 –, freilich viel seltener und wohl nicht zufällig ausnahmslos solche Melismen, die dem Traktatbestand entnommen sind. Offenbar wird hier – und dies legen auch die stereotypen Initialwendungen nahe – doch noch mehr mit Formeln hantiert als planmäßig ein Beziehungsgeflecht konstruiert, wie es dann zweifellos in der Notre-Dame-Version von *Petre amas me* vorliegt. In *F* ist man geneigt, geradezu von einem Netz von motivischen Korrespondenzen zu sprechen, das mehr als die Hälfte des Organums erfaßt. Wobei besonders das Geschick imponiert, mit dem hier Leonin immer wieder Material aus der Vorlage aufgreift, es mehrfach verwendet und so ausgestaltet, daß enge Motivbeziehungen entstehen, die im *Vat*-Organum meistens gar kein Gegenstück haben. Es ist hier offenbar eine formbildende Kraft am Werk, die in einer ganz neuen Weise musikalischen Zusammenhang stiftet und gleichsam architektonisch komponiert.

In die gleiche Richtung weist ein weiterer Vergleich. Das Traktatorganum *Alleluia. Hic Martinus* (fol. 49) zeigt zwar keine signifikanten Gemeinsamkeiten mit dem gleichnamigen Notre-Dame-Organum (*F* f. 134, *W*<sub>2</sub> f. 79), wohl aber scheint es streckenweise als Vorlage für das denselben Cantus verwendende *Alleluia. Ora pro nobis* in *F* (f. 127, *M* 36) gedient zu haben. So übernimmt hier *F* im *Alleluia*-Teil etwa ein Drittel der Organamelodik von *Vat*, ferner im Versus Passagen vor allem bei der Diskantpartie *virgo Maria* (die schon Immel erwähnt<sup>11</sup>), bei *natus* und *peccatoribus*. Und natürlich läßt sich Leonin auch nicht die melodisch besonders reizvolle Passage [*ingre-*]ditur des Traktatorganums (Abb. 3) entgehen, formt sie aber so um, daß wieder eine liedhafte Korrespondenz zweier (nun wohl im ersten Modus zu rhythmisieren-der) Glieder von je vier Perfektionen entsteht:

ABBILDUNG 3:



Auch hier nun findet sich im Notre-Dame-Organum ein deutliches Moment musikalischer Formbildung, das im Traktatorganum nicht vorgebildet ist: Die Schlüsse des *Alleluia* und des Versus sowie die Binnenschlüsse *pia* und *Maria* verwenden alle das gleiche Melisma (das übrigens auch wieder nicht im Melismenkatalog des Traktats vorkommt). Ein anderes Melisma folgt jeweils an den Schlüssen von *nobis*, des Versus und der *Alleluia*-Wiederholung (die das erste *Alleluia* variiert) als den eigentlichen Schluß bekräftigender Anhang. (Eben dieses Schlußmelisma begegnet übrigens auch an allen formal wichtigen Punkten im *Alleluia. Hic Martinus* von *F*, das – als das diskantreichere und wohl spätere Organum – außerdem in seinem Versus von *Ora pro nobis* die ersten vier Melismen übernimmt.)

Fassen wir zusammen. So wie Leonins *Magnus liber* ist uns auch der Vatikanische Organumtraktat samt seinen Beispielorgana nur in einer Abschrift vom Ende der „Notre-Dame-Epoche“ erhalten, wobei die Notation sogar periphere – Westschweizer? – Provenienz vermuten läßt. Sein Inhalt aber scheint nicht nur eine ältere Praxis widerzuspiegeln, sondern tatsächlich am Entstehen des frühen, leoninischen Notre-Dame-Stils im Paris der Jahre um 1170 beteiligt gewesen zu sein. Die melismatische Organumlehre des Traktats selber – die man mit Leo Treit-

<sup>11</sup> Auf diese Parallele wies jüngst auch Hans Heinrich Eggebrecht hin (*Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991, S. 128 f.).



ler<sup>12</sup> die früheste uns bekannte Kompositionslehre der abendländischen Tradition nennen kann – muß Leonin dabei zwar nicht unbedingt gekannt haben; immerhin können ihm die Traktatororgana auch unabhängig vom Traktattext vorgelegen haben, und die verglichenen leoninischen Organa schienen ja eher Traktatmelismen zu vermeiden als zu benutzen. Doch ganz offensichtlich gekannt hat Leonin die mit dem Traktat überlieferten Beispielorgana *Petre amas me* und *Alleluya. Hic Martinus*, wie seine eigenen, unverkennbar darauf basierenden *Magnus liber*-Organa zeigen. Damit erweist sich, wenn nicht unmittelbar, dann zumindest mittelbar der Vatikanische Organumtraktat als die theoretische Basis der Pariser Notre-Dame-Kunst.

Darüberhinaus zeigt sich uns in den beiden besprochenen Notre-Dame-Organa trotz der stilistischen Ähnlichkeit zu den Traktatororgana Musik einer ganz neuen Qualität, nämlich notwendig schriftliche und in einem neuartigen Sinne wirklich „komponierte“ Musik. Nun hat zu Recht Treitler davor gewarnt, Improvisation und Komposition ebenso wie Mündlichkeit und Schriftlichkeit in jener Zeit als Gegensätze zu sehen<sup>13</sup>, und gewiß sind die Organumstücke des Traktats trotz ihrer Nähe zur Improvisationspraxis auch in einem gewissen Sinne komponiert. Doch die beiden Organa Leonins sind gerade durch ihre Abhängigkeit von den Traktatororgana etwas grundsätzlich Neues, nämlich Musik eines zweiten Stadiums – Musik gleichsam „über Musik“. Zum erstenmal in der Musikgeschichte wird hier Mehrstimmigkeit greifbar, die nicht primär Aussetzung einer gegebenen Melodie, nicht primär Anwendung von Fortschreitungs- und Zusammenklangsregeln ist, sondern in kreativer Weise mit anderer, selbst schon geformter Musik umgeht und diese als Material für ein neues Musikstück verwendet (wobei man dem Komponisten hier das Bewußtsein eines ästhetischen Fortschritts durchaus unterstellen kann). So fließend im Vatikanischen Organumtraktat Improvisation und Komposition noch ineinander übergehen: In den beiden Organa Leonins ist das Moment kunstfertiger (Gesangs-)Praxis, die *Ars organizandi*, vollends dem kalkulierenden und abwägenden, Schriftlichkeit voraussetzenden (und am Schreibtisch, nicht mehr in der Kirche stattfindenden) Komponieren im modernen Sinne gewichen, und damit ein wesentlicher – wenn nicht der entscheidende – Schritt vollzogen in der Entwicklung der Musik hin zum musikalischen Kunstwerk. (Das theoretische Gegenstück zu solcher „reflektierender“ Musik liefert dann erst viele Jahrzehnte später Anonymus 4, wenn er erstmals einzelne Kompositionen und Komponisten beim Namen nennt und ästhetisch beurteilt<sup>14</sup>.) Und nicht von ungefähr führt dies bei den leoninischen Organa auch sofort zu einer ganz neuartigen Verwirklichung genuin musikalischer Form über das komplexe Beziehungsnetz der Melismen, durch das die Architektur des Stücks hervorgehoben und eine musikalische Kohärenz erzielt wird, wie sie in der abendländischen Musik nun einmal das „Werk“ auszeichnet.

<sup>12</sup> „Der Vatikanische Organumtraktat und das Organum von Notre Dame de Paris: Perspektiven der Entwicklung einer schriftlichen Musikkultur in Europa“, in: *Basler Jb. für historische Musikpraxis* 7 (1983), S. 25.

<sup>13</sup> Ebda.

<sup>14</sup> Fritz Reckow, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Bd. 1, Wiesbaden 1967, S. 46 (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 5/6).